

Alle Galle

Gipfeltreffen in London: Im Oktober 2003 begegneten sich Matthias Goerne und Alfred Brendel zu einem Liederabend in der Wigmore Hall. Jetzt liegt Schuberts „Winterreise“ als erstes gemeinsames Projekt auf CD vor.

Nein, der Schluss lasse sich nur schlecht proben. Die Gefahr, dass eine künstliche Stimmung entstehe, sei zu groß. Für Matthias Goerne lässt sich der „Leiermann“ auf zweierlei Weisen singen: „Entweder unbeeindruckt, quasi für sich allein. Dann entsteht ein fahler, welker Ton, und der Zyklus mündet in Monotonie; nur darf man nicht vergessen, dass dies bereits mit der Musik vorgegeben ist. Oder aber ich singe es zu einer Gruppe von Menschen: ‚Schaut mal, dort hinten, da steht jemand.‘ In diesem Fall beschränkt sich die Kommunikation zwischen Leiermann und Erzähler – ‚Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehen?‘ – nur auf die beiden letzten Zeilen.“ Diese letztgenannte Variante ist es, für die er sich entschieden hat. Außerdem sei das Ende des Zyklus womöglich gar nicht so düster wie oft beschrieben. Immerhin begegne dem Erzähler hier erstmals, nach 23 Liedern, wieder ein Mensch.

Wenn Matthias Goerne und Alfred Brendel Schuberts „Winterreise“ durchschreiten, dann ist dies eine Reise durch vernebelte, teils pechschwarze, teils blitzdurchzuckte Regionen. Sie gehen eine vermeintlich bekannte Strecke und enttarnen dabei verborgene Details des Schreckens, sie riskieren Blicke in Seelenabgründe, die sie staunenswert kompromisslos deuten. Im ersten Lied gilt das vor allem für Brendel. Wenn Schubert in den kurzen Zwischenpassagen dem Klavier Oktaven in der rechten Hand vorgibt, wird normalerweise deren Oberstim-

men Lieder. Daher kamen wir zu der Entscheidung, dass dies mit einer Verzögerung und mit einer großen Wehmut gespielt werden muss.“

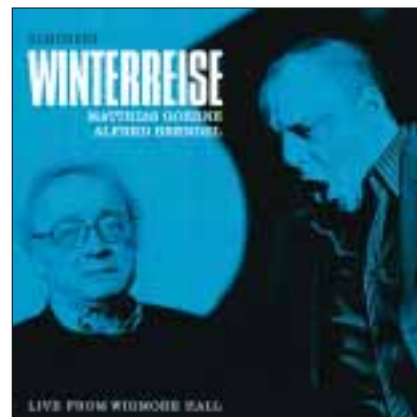
Sieben Jahre liegen zwischen diesem Live-Mitschnitt und der 1996 entstandenen Studio-Einspielung, damals mit Graham Johnson am Klavier (Hyperion). Der Sinnhaftigkeit eines Vergleichs steht Goerne verhalten gegenüber. Schließlich habe er seine prinzipiellen Auffassungen nicht radikal auf den Kopf gestellt. Lediglich die Mittel seien feiner, reicher geworden. Vielleicht aber auch radikaler, moderner. Wenn Goerne in der „Wetterfahne“ das „Was fragen sie nach meinen Schmerzen?“ auf beinahe aufrührerisch-trotzige Weise ausposaunt, dann klingt dies nicht nur bühnendramatisch opulent, sondern zugleich als bewusster Kontrast zum unmittelbar vorhergehenden, innig-verträumten „nur nicht so laut“. Dieser „Winterreise“-Erzähler liefert ein Psychogramm seines Innenlebens. Das Unberechenbare – nicht um seiner selbst Willen, sondern im Sinne einer lebendigen Partiturauslegung – wird zum ästhetischen Prinzip. „Jeder Moment ist für mich der wichtigste“, so Goerne, „in dem Augenblick, wo er stattfindet. Ich beginne mit dem ersten Stück und höre eigentlich schon das letzte. Das ist meine zentrale Herangehensweise an diesen Zyklus. Ohne diesen hohen Grad an Bewusstheit führt der Weg in eine kleine, willkürliche, geniale Irre.“

Dorthin scheint uns Brendel zeitweise

„Das Ende des Zyklus ist womöglich gar nicht so düster wie oft beschrieben“

me betont. Brendel jedoch akzentuiert mit dem Daumen, also die Unterstimme. Am Ende, vor dem letzten „an dich hab ich gedacht“, spielt er, Schuberts Vorgabe entsprechend, ein Ritardando. Goerne greift dies auf, Bruchteil-genau. Es scheint, als würden beide zusammen atmen. „An diesem Punkt haben wir ganz explizit gearbeitet“, so Goerne. „Eine knifflige Stelle – nicht wegen des Zusammenspiels, sondern wegen der Relation zum ganzen Stück. Dieses ‚an dich hab ich gedacht‘ kommt mehrfach vor, daher muss dieses letzte Mal ein Zentrum sein. Denn es ist zugleich Auslöser für alle weite-

mitnehmen zu wollen, etwa wenn er die Akkorde am Beginn des Nachspiels der „Gefrorenen Tränen“ breit anstatt staccato anschlägt; oder wenn er im „Stürmischen Morgen“ den Kontrast zwischen gebundenen Sechzehnteln und kurzen Achteln einfach wegplaniert. Nanu? Wozu das? Untrügerischen Charakter dagegen nimmt das „Im Dorfe“ an. Brendel bindet die rollende, trillerartige Begleitung nur so viel wie nötig. Dadurch besitzt sie etwas Unheilvolles. Ein Brodeln, ein Gären. Der Ausbruch erfolgt wenig später durch den Sänger. In die Aussage, dass die Menschen brav „in ihren



Betten“ schliefen, legt er alle Galle. Die warmen Betten werden zur Metapher des Protests. „Es ist eine ganz konkrete Abrechnung mit den bourgeoisen Elementen“, bekennt Goerne. „Hier tritt der Konflikt zwischen dem Erzähler und der Gesellschaft offen zutage, mündend in dem fast ruppigen Bekenntnis: Ich will nicht so sein wie ihr. Die Klavierbegleitung spiegelt eben nicht nur das Lautmalerische des Kettenrassels der Hunde, sondern auch das innere Knurren des Wanderers.“ Goerne gibt zu, dass er hier ganz bewusst eine Grenze überschreitet: „Es beginnt pianissimo, und es folgen mehrere Crescendi. Doch nirgendwo steht ein wirkliches Fortissimo. Gemessen daran singe ich aber so.“

Diese „Winterreise“ zwingt uns zu genauem Hinhören. Sie regt im Einzelnen zum Widerspruch an und bezwingt durch die große Linie. Sie offenbart ein großartiges Gespür für dramatische Zusammenhänge, für Struktur und Gefühlsgehalt. Hier klingen Trauer, Melancholie und Weltschmerz nicht mild, versonnen oder – umgekehrt – abgebrüht, sondern vital, nah und damit existenziell. Das Schicksal grinst uns ins Gesicht, kalt, überlegen. Dem Wanderer verleiht diese Erkenntnis jedoch fast schon warmherzige Züge.

Christoph Vratz

Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★

Schubert, Winterreise; Matthias Goerne (Bariton), Alfred Brendel (Klavier) (2003) Decca/Universal CD 467 092-2 (76')

Malteser Hoffnung

Wieder ein potenzieller Nachfolger der „Drei Tenöre“.

Wie ist Joseph Calleja in der Konkurrenz einzuordnen?

Eine schmeichlerische, durchaus mit wiedererkennbarem Timbre ausgestattete Tenorstimme, verletzlich, hell, mit leicht wirkender, gut fundierter Technik, schön flutendem Legato ausgestattet, ein wenig draufgängerisch im Charakter, höfensicher, eigenwillig und individuell. Darauf hat die Opernwelt durchaus gewartet. Auftritt also für Joseph Calleja, geboren 1978 auf Malta, einem Land, das der globalen Sängerfamilie bisher nur den Puccini-Sopran Miriam Gauci geschenkt hat.

Die Drei-Tenöre-GmbH ist schon lange und mitunter qualvoll am Abtreten. Platz also für die zweite Reihe? Mitnichten. Alle, die die Plattenfirmen, Agenten, Opernhäuser in den letzten Jahren als „vierte“ Tenöre aufzubauen versucht haben, finden sich im Vergleich zum wohl nie wieder erreichbaren Ruhm der Big Three in einem überschaubaren, kaum nach oben weisenden Mittelfeld. Muskelmacho José Cura (42) hat keinen Plattenvertrag bei der Teldec mehr, müht sich bei einem kaum bekannten englischen Billiglabel (Avie) als Dirigent der Sinfonia Varsovia und verschleudert regelmäßig als Samson und Bajazzo sein nach wie vor reichlich vorhandenes Vokal-Testosteron als Galastar an den großen Häusern. Roberto Alagna (41) wird im Monatsrhythmus in der Presse von seiner Frau Angela Gheorghiu geschieden und ist es nun von der EMI: Sein Vertrag lief aus, ein neuer scheiterte an zu hohen Gagenforderungen. Während sei-

BMG; wenngleich es auch da nur noch für Latino-Lolipops und Tenor&Friends-Potpourris langt. Nicht viel anders geht es dem strikt seine Belcanto-Grenzen einhaltenden, szenisch meist weniger als auf seinen Plattencovern hermachenden Argentinier Marcelo Álvarez (40). Immerhin hat ihm die Sony jetzt nach Tango-Trallala und Französische-Arien-Alben endlich mit „Manon“ seine erste Gesamtaufnahme ermöglicht: einen schönen Massenet-Mitschnitt der Pariser Oper, den es zeitgleich auf DVD bei TDK gibt. Wer, bitte, kauft da – zum gleichen Preis – Nur-Audio-Scheiben? Auch das Gewese um den als Pavarotti-Einspringer sich profilierenden, stilistisch allerdings reichlich provinziellen, optisch ungeschlachten Sizilianer Salvatore Licitra (36) scheint sich für Sony, wo man ihn zwischen Soundtracks, Verdi-Arien und poppigem Duett-Talmi vermarktet, nicht wirklich auszuzahlen.

Und schon ist die nächste Tenorgeneration bei den Rest-Majors in den CD-Startlöchern. Die EMI ersetzt gerade Alagna durch den 1972 geborenen, schnittig aussehenden, feurig und zupackend singenden Mexikaner Rolando Villazón. Der hat in Bregenz und Berlin als Rodolfo in „Bohème“-Premieren begeistert, hatte an der Linden-Oper auch das Recht der ersten Nacht als Nemorino, Alfredo und nächste Spielzeit als Don José, feierte in Rom, Wien, Hamburg, London, Los Angeles, Triest, Glyndebourne, Brüssel, New York im französischen Fach Triumphe.

machen wir mit einem 19-jährigen Tenor?“, stöhnten die Scouts. „Abwarten“, gaben sie sich selbst die Antwort.

So genau versteht man nicht, warum. Da ist ein Talent, zweifellos. Auf der immerhin von Riccardo Chailly mit seinem Mailänder Klangkörper samt Chor kompetent betreuten Debüt-CD überzeugt Calleja vor allem in den jugendlich-vibranten Verismo-Gusto-Stücken von Cileas „Adriana Lecouvreur“ und „L'Arlesiana“. Für Verdis Alfredo, den Macduff („Macbeth“) und den „Rigoletto“-Herzog wirkt die Stimme noch nicht genug gehärtet und ausgereift, klingt er grell, müde, überanstrengt. Weil zu sehr mit den Noten beschäftigt, ist zudem sein Vortrag stilistisch wenig imaginativ. Hübsch: Nemorino und „Lucia“-Edgar, aber da gibt es trittfestere Abräumer.

Beim Festival in Wexford sang Joseph Calleja 2000 fein und idiomatisch richtig den Fischer Zephoris in Adolphe Adams federleichter Indien-Opéra „Si j'étais Roi“; an der Deutschen Oper Berlin stand er in der 82. mausgrauen Repertoire-Vorstellung von Hans Neuenfels' einst aufregender „Rigoletto“-Inszenierung verloren und vokal timide herum. Ein Tenor im Werden also, mit frühem Platten- und Vermarktungsstress in einer Zeit, in der sich Verträge rasch rechnen müssen, aufs Höchste gefährdet. Er selbst sieht sich im lyrischen Belcanto-Fach, Koloraturkaskaden sind seine Sache nicht, zu schwer darf es nicht werden. Schon ein ungestrichener Gounod-Roméo, mit nur einer Pause am Abend, war eigentlich zu viel für ihn, wie er freimütig einräumt.

Warum also Calleja als Decca-Exklusivstar, gleich in „Sunday Night Classics“ gepusht und für PR-Bilder hinter einer ganz und gar nicht typgemäßen Sonnenbrille versteckt? Die Verantwortlichen wissen es hoffentlich und lassen ihn nicht als One-CD-Wonder verkümmern. Es wäre schade drum.

Manuel Brug

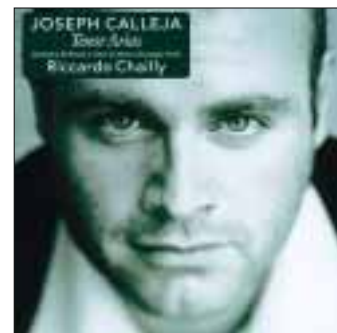
Hoffentlich lässt die Plattenfirma ihn nicht als One-CD-Wonder verkümmern!

ne Gattin stimmlich immer mehr ins Spinto-Fach tendiert, tut ihm der fatale, wenn auch PR-wirksame Doppelpack aus Ehe- und Arbeitsverhältnis nicht unbedingt gut. Die Stimme ist splissiger geworden, verengt sich unangenehm in der Höhe, Spitzentöne kippen weg. Cavaradossi und Manrico sind für sein lyrisches Organ einfach nicht das richtige Futter.

Auch Ramón Vargas (45) muss aufpassen. Als Nemorino und Duca di Mantua kommt man nie ganz nach oben, doch schon ein Don Carlo hinterlässt seine Stimmbandspuren. Der sympathische, auf der Bühne stets ein wenig brav wirkende Mexikaner hat freilich noch einen Exklusivvertrag bei der

Nach seinem Teldec-Debüt als „Holländer“-Seemann unter Barenboim gab es eine gemischte Berlioz-Chorplatte mit Michel Plasson bei der EMI und dann ein sehr ordentliches italienisches Arien-Rezital unter Marcello Viotti.

Nun also wagt die Decca, wo man bereits Juan-Diego Florez (31) mit zwei Rezitals, aber weit und breit keiner Rossini-Gesamtaufnahme exklusiv digitalisiert hat, neuerlich einen Tenoranlauf – eben mit Joseph Calleja. Der 26-Jährige, der früh seine Heimatinsel verlassen hat, sich in Italien ausbilden ließ und maßvoll in Europa bekannt gemacht wurde, stand schon lange auf der Projektliste der Company-Gewaltigen. „Was



Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Joseph Calleja – Tenorarien von Verdi, Donizetti, Cilea und Puccini; Orchestra Sinfonica und Coro di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly (2003)
Decca/Universal SACD 470 648-2 (52')



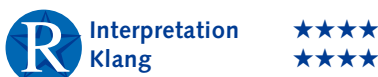
Königsoper

Zusammen mit „Riccardo Primo“ und „Tolomeo“ bildet „Siroe“ das Triptychon der Königsoper, die Händel kurz nach der Krönung Georgs II. (1727) schrieb. Trotz einer Starbesetzung – der Kastrat Senesino in der Titelpartie sowie die Primadonnen Curroni und Bordoni in den weiblichen Hauptrollen – war dem Werk kein bleibender Erfolg beschieden, was, wie so oft, nicht in seiner Qualität, sondern in den widrigen Zeitumständen (Stichwort: Londoner Opernkrieg) begründet liegt. Aus heutiger Sicht verwundert, dass man nicht öfter auf „Siroe“ zurückgreift, denn mit seiner ausgewogenen Struktur und seiner bescheidenen Besetzung (keine Blech- und nur zwei Holzbläser) eignet es sich sehr gut für eine Bühnenproduktion.

Welche musikalischen Schätze hier verborgen sind, macht Andreas Spring nun ungleich besser deutlich als Rudolph Palmer, der diese Oper vor 15 Jahren erstmals einspielte (Newport Classic). Spring's Solisten haben durchweg die schöneren Stimmen (hervorzuheben sind Ann Hallenberg in der Titelpartie, Sunhae Im und Sebastian Noack), sein Orchester erweist sich im Spiel auf historischen Instrumenten wesentlich versierter, und die Dramaturgie seiner Interpretation bringt die Affekte der Arien deutlicher auf den Punkt, was nicht zuletzt an der Wahl besserer (teils schnellerer, teils aber auch langsamerer) Tempi liegt. Die Kürzung einiger Rezitative mag man bedauern, denn in ihnen findet ja die eigentliche Handlung statt; indes kommt Spring dadurch mit zwei CDs aus, obwohl er sogar eine Szene (I 14) mehr bietet als Palmer.

Gute Ausstattung bei etwas flüchtiger Redaktion.

Matthias Hengelbrock



Händel, Siroe, Re di Persia; Ann Hallenberg, Johanna Stojkovic, Sunhae Im, Gunther Schmid, Sebastian Noack, Timm de Jong, Cappella Coloniensis, Andreas Spring (2003)
Harmonia Mundi 2 CD 90.1826.27 (155')

Die andere Vestalin

Nicht um Spontinis „La Vestale“ geht es hier, ja nicht einmal um Oper im eigentlichen Sinne, sondern um Ritter Christoph Willibald Gluck. Dieser war bekanntlich nicht nur ein Meister der „opera seria“ (resp. des „dramma per musica“), komponiert zumeist nach Texten des stilbildenden Librettisten seiner Zeit, Pietro Metastasio. Gluck schrieb daneben auch einaktige komische Opern, teils italienisch, teils französisch. Darüber hinaus pflegte er auch das Genre der zweiaktigen „festa teatrale“, und zu dieser Gattung gehört die hier vorliegende „L'innocenza giustificata“ aus dem Jahr 1755.

Um Unschuld geht es in der Tat, genauer: um (vermeintlich) verwickelte Unschuld. Die Vestalin Claudia Quinzia wird angeklagt, den Tempel entweiht zu haben, weil sie, statt auf das heilige Feuer zu achten, sich mit dem jungen Ritter Flavius eingelassen habe. Sie wird zum Tode verurteilt, ohne sich rechtfertigen zu können. Auf die Nachricht, ein längst erwartetes Schiff mit der Statue der Dea Bona aus Phrygien sei angekommen, lasse sich aber partout nicht an Land ziehen, bietet Claudia zum Beweis ihrer Unschuld an, dies ganz alleine zu bewerkstelligen, und sie zieht schließlich – ein merkwürdiges Schlussbild für eine Oper – dieses Schiff mit Hilfe ihres einfachen Gürtels an Land. Womit ihre Unschuld bewiesen wäre ...

Gluck tat in seiner Partitur, die sich im Wesentlichen auf Arientexte aus verschiedenen Libretti Metastasios stützt (und damit pikanterweise auch demonstriert, wie austauschbar, also im damaligen Sinne „überholt“ diese sind), alles, um den traditionellen Formenkanon zuzuspitzen bis an die Grenze seiner Unterminierung. Der emotionale Haushalt wird immer wieder in Aufruhr gebracht; in den Arien ergehen sich die Sängerinnen und Sänger in aufgeregten Koloraturen. Das alles steht im Zeichen eines besonderen Realismusbegriffs: dass Dichtung und Musik nicht miteinander konkurrieren, sondern einander unterstützen sollen – um der Wahrheit des Fühlens willen, so dass der Zuhörer in solchen Tönen und Worten jederzeit seine eigene Lebenserfahrung wieder entdecken könne.

In der vorliegenden Einspielung kommt das alles recht glaubhaft zur Wirkung. Sie besticht durch virtuose musikalische Charakterisierung, die den Gang der Handlung – wenn man überhaupt von Handlung sprechen will – gut erkennbar macht. Die Ca-



pella Coloniensis unter Christopher Moulds agiert fern aller Routine, handwerklich gekonnt und mit zum Teil mitreißender Verve. Die Musiker schaffen durch differenzierte Dynamik und Agogik sowie durch eine eloquente Stimmführung eine beeindruckende Vielfalt in der Phrasierung. Allzu manieristische Doktrinen des Ausdrucks werden einer jederzeit natürlichen Ausdruckspalette zuliebe vermieden.

Die Sängerinnen und Sänger halten auf beachtlichem Niveau mit. Schade vielleicht, dass der silberhelle Sopran von Maria Bayo (Claudia) zumindest in der Höhe mittlerweile einige Kratzer im Glanz aufweist; auch die Intonation ist dort nicht immer astrein. Umgekehrt kann man dem Tenor Andreas Karasiak (Valerio) zu seiner klangfreudigen Koloraturläufigkeit nur gratulieren. Maria de Liso (Flaminia) führt einen hellen, leicht ansprechenden Mezzosopran ins musikalische Feld, und auch Veronica Cangemi (Flavio) überzeugt mit vokalem Wohllaut. Bemerkenswert ist zudem die sprachliche Intensität, um die sich die Sänger bemühen. In der neueren Gluck-Renaissance, die sich auf der Bühne wie auf CDs seit einigen Jahren bemerkbar macht, ist diese Neuaufnahme zweifellos ein gewichtiger und interessanter Mosaikstein.

Werner Pfister



Gluck, L'innocenza giustificata; Maria Bayo, Andreas Karasiak, Marina de Liso, Veronica Cangemi, ChorWerk Ruhr, Capella Coloniensis, Christopher Moulds (2003)
DHM/HM 2 CD 82876 587962 2 (88')



Referenz wieder veröffentlicht

Eine klassische Einspielung, die – sieht man vom reduzierten Bandrauschen ab – nicht gealtert ist. Die nach wie vor stereofonen Referenzcharakter beansprucht. Zwar sind seither drei weitere Studioversionen von Jules Massenets nachhaltigster Oper entstanden. Aber gegen Victoria de Los Angeles (in ihrer letzten Gesamtaufnahme) und Nicolai Gedda, die 1969 in der Salle Wagram, angetan mit Perlenkette und Krawatte, die Freuden von Klopstock und Ossian, vor allem aber aneinander besangen, kommt keine an. Höchstens als Einzelleistung die schmerzliche Brigitte Fassbaender in der Münchner Live-Aufzeichnung von 1976.

Für die 46-jährige Victoria de Los Angeles ging mit der Charlotte ein Rollenwunsch in Erfüllung, der ihrer kurzen Höhe entgegenkam. Sie zeichnet hier vollkommen eine in Konventionen gefangene Amtmannstochter, die sich die große Liebe gesteht, aber nicht auslebt. In wenigen Tönen gewinnt diese ambivalente Figur Kontur, Leichtigkeit, Weiblichkeit, reservierte Gefühlskraft. Im Französischen noch idiomatischer, zeichnet der formidable Gedda in der Titelpartie Überschwang und Verzweiflung ohne Hysterie. Das ist französische Gesangsschule, nobel, delikate und variantenreich. Ebenbürtig, auf ihrem Niveau: die silbrig zwitschernde Mady Mesplé als Schwester Sophie und der brave, vokal aufblühende Roger Soyer als tumber Ehemann Albert. George Prêtre an der Spitze des Orchestre de Paris trifft den wendigen Konversationston, der im Ariosen aufgeht, dabei nie verfettet.

Ein Juwel der französischen Oper, jetzt zum reduzierten Preis. Zugreifen!

Manuel Brug

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★

Massenet, Werther; Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, Mady Mesplé, Roger Soyer, Jean-Christoph Benoit, Christops Grigoriu, André Mallabrea, Voix d'enfants de la maîtrise de l'O. R. T. F., Orchestre de Paris, Georges Prêtre (1969)
EMI 2 CD 5 62627 2 (122')



Puccini-Marginalien

Dass es offenbar Musikfreunde gibt, die von einem großen Meister noch die entlegensten Fingerübungen kennen lernen wollen, hat Riccardo Chailly und die Decca ermutigt, die „Discoveries“-Reihe nun mit Giacomo Puccini fortzusetzen. Nicht weniger als acht von 14 Titeln wurden hier zum erstenmal eingespielt, teilweise griff man dabei auf ungedruckte Manuskripte aus Privatbesitz zurück. Es handelt sich zum größten Teil um frühe Werke, die unbekümmert aus dem Fundus von Rossini bis Verdi schöpfen und noch nirgends den unverwechselbaren Personalstil des Komponisten erkennen lassen: sakrale und patriotische Gesänge und Blasmusik-Potpourris.

Das sind durchweg Marginalien, die nicht unbedingt hätten veröffentlicht werden müssen. Und so gilt das Hauptinteresse der Ersteinspielung des „Turandot“-Schlusses von Luciano Berio, der eher eine freie Puccini-Fantasie darstellt als eine Komplettierung der Oper und der sich in der Theaterpraxis auf Dauer wohl nicht gegen die ebenfalls problematische Alfano-Version wird behaupten können. Dario Volontés attraktivem Tenor fehlen für Calaf noch die ausgeprägten Spinto-Qualitäten, auch Eva Urbanovas Zwischenfachsopran gerät bei Turandots stählernen Spitzentönen an deutliche Grenzen. Sehr klangschön und geschmeidig präsentiert sich der Tenor Joseph Calleja in der Kantate „Cessato il suon dell'armi“, während man sich die Namen der übrigen Gesangssolisten nicht merken muss. Wie schon bei der Verdi-CD zeichnen sich Chailly und sein Mailänder Orchester vor allem durch Gediegenheit aus.

Ekkehard Pluta

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Puccini Discoveries; Eva Urbanova, Maria Fontosh, Chiara Taigi (Sopran), Dario Volonté, Joseph Calleja, Bülent Bezdüz, Carlo Bosi (Tenor), Alberto Mastromarino, Domenico Balzani (Bariton), Mario Luperi (Bass), Roberto de Thierry (Orgel), Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly (2003)
Decca/Universal CD 475 320-2 (81')



Süßlich und frisch

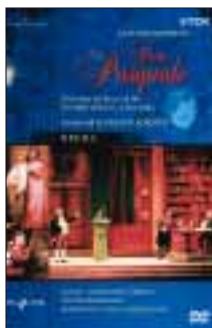
Anno 1945 war Gian Carlo Menottis Operneinakter „Das Medium“ ein geschickt zwischen Melodienseligkeit und Spannung ausgependeltes Stück Musiktheater. Hier eine süß trüffelnde Floskel, da ein schriller Klingelton und unruhiges Geschrabbel. Das einfallsreich instrumentierte Kammerorchester erzeugt vor allem Atmosphäre, über der die Stimmen in später Puccini-Manier aufsteigen. Doch das ist lange her. Wer sich freilich in einer frisch klingenden Aufnahme ein Bild von den Geschehnissen im Hause der Madame Flora machen will, die gestorbenen Kindern nachweinenden und den Kontakt mit dem Jenseits suchenden Eltern das Geld aus der Tasche zieht, ist hier richtig. Als freilich Madame, deren seherische Fähigkeiten sich auf Tischgewackel und Huibu aus der Ecke beschränken, von einem echten, kalten Todeshauch gestreift wird, eskaliert die Situation: Am Ende liegt der ungeliebte Knabe erschossen im Wohnzimmer – und Flora muss sich der ziemlich irdischen Gerechtigkeit überantworten.

Menotti pendelt das gekonnt aus zwischen Gefühligkeit – für die sowohl Monica (die klarstimmige Patrice Michaels Bedi) als auch der stumme Toby zuständig sind und die in einem originellen Arioso gipfeln, das fast wie ein imaginäres Duett mit dem Stimmlosen wirkt – und den dankbaren Momenten für Flora (mit großer Allüre agierend: Joyce Castle) als tragischer Scheuche. Aber sonst klebt die Musik dieses Camp-Klassikers illustrativ an der Bühnenhandlung fest, ohne eigenwertes Leben zu entwickeln. Das Ensemble des Chicago Opera Theater unter der pfeffrigen Leitung von Lawrence Rapchak serviert das mit Effekt auf den Punkt.

Manuel Brug

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Menotti, The Medium; Joyce Castle, Patrice Michaels Bedi, Diane Ragins, Peter Van De Graaff, Barbara Landis, Chicago Opera Theater, Lawrence Rapchak (2003)
Cedille/Musikwelt CD 90000 034 (62')



Spaß mit Ernst

Die Produktion aus Cagliari verblüfft zwar nicht durch überraschende Einsichten in Donizettis reife Buffa, aber sie verkauft sie auch nicht unter Wert. Regisseur Stefano Vizioli erkennt sehr wohl die Ambivalenz von Komik und Ernst in diesem Stück und konzentriert sich deshalb auf eine genaue Personenführung. Da bleibt für herkömmliche Buffo-Späßchen nur noch gelegentlich Platz. Avisiert ist eine Charakterkomödie in der Tradition Goldonis, die von den Sängerdarstellern überzeugend umgesetzt wird.

Allen voran Alessandro Corbelli, ein Komödiant der leisen Töne, der dem gefoppten Don Pasquale seine Würde lässt und Verständnis für seine kleinen Schwächen weckt. Roberto de Candias Malatesta ist getrieben von der schieren Lust am Komödie-Spielen. Das gilt ebenso für Eva Mei Norina, die als Ehedrachen ihre stärksten darstellerischen Momente hat. Auch der Ernesto Antonino Siragusa zeigt sich spielgewandt, dazu gesangstechnisch souverän (die gefürchtete Cabaletta „E se fia che ad altro oggetto“ singt er weg wie nichts), doch die Stimme ist die eines Tenorbuffos.

Wie der Regisseur nimmt auch der Dirigent Gérard Korsten Donizettis Spaß so ernst, wie er genommen werden muss, ohne deshalb schwerfällig zu werden. Die Musiker vermeiden den Schlendrian, der bei italienischen Orchestern oft anzutreffen ist. Patrizia Carmines Bildregie ist zufriedenstellend, streiten kann man über den Einfall, zur Ouvertüre einen Trailer der folgenden Aufführung zu zeigen.

Ekkehard Pluta

Szenisch ★★★
Musikalisch ★★★
Bild/Klang ★★★

Donizetti, Don Pasquale; Eva Mei, Alessandro Corbelli, Antonino Siragusa, Roberto de Candia, Giorgio Gatti, Chor und Orchester des Teatro Lirico Cagliari, Gérard Korsten; Inszenierung: Stefano Vizioli; Bühnenbild: Susanna Rossi Jost (2002) TDK/Naxos DVD OPDP (121')



Verdi-Sternstunde

Claudio Abbados Studio-Aufnahme von 1976 (DG) kann als die Referenzaufnahme des „Simon Boccanegra“ schlechthin gelten. In Florenz, ein Vierteljahrhundert später, hat sich der Maestro selbst noch übertroffen. Ich stehe nicht an, diesen Live-Mitschnitt in musikalischer Hinsicht zu den Höhepunkten der überlieferten Verdi-Interpretation überhaupt zu rechnen. Mit dem wie neu geborenen Orchester des Maggio Musicale Fiorentino vollbringt Abbado wahre Klangwunder. Man nimmt den Orchestersatz des reifen Verdi (die Zweitfassung kam ja erst 1881 heraus) in allen Verstärkungen wahr, staunt über den Farbenreichtum der Partitur und ist überwältigt von dem pulsierenden dramatischen Feuer, das in keinem Augenblick zu erlöschen droht.

Das Orchester ist der Protagonist, aber auch die Sänger können sich hören lassen. Carlo Guelfi Simone hat keine Vorbilder zu scheuen, ist sängerisch wie darstellerisch aus einem Guss, auch immer menschlich glaubhaft als Plebejer auf dem Dogenthron. Ebenbürtig der Fachkollege Lucio Gallo in der Schurkenrolle des Paolo. Adäquat besetzt sind die übrigen Männerrollen. Karita Mattila entwickelt sich nach einer blassen Auftrittsarie zu einer passionierten Amelia und läuft auch stimmlich zu großer Form auf. Peter Steins Inszenierung bleibt zwar im Rahmen der Opernkonvention, dient aber uneitel dem Verständnis der Musik und des Dramas.

Ekkehard Pluta

Szenisch ★★★
Musikalisch ★★★★★
Bild/Klang ★★★★★

Verdi, Simon Boccanegra; Carlo Guelfi, Julian Konstantinov, Karita Mattila, Vincenzo la Scola, Lucio Gallo, Andrea Concetti, Enrico Cossutta, Katia Pellegrino, Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, Claudio Abbado; Inszenierung: Peter Stein; Bühne: Stefan Mayer (2002) TDK/Naxos DVD OPSIBO (143')



Old-fashioned

In Mailand war die Opernwelt 1983 offenbar noch in Ordnung. Dieses „Trittico“ jedenfalls ist wie aus dem Bilderbuch: opulente, stilvolle Ausstattung, die es mit den Vorgaben der Libretti genau nehmen, und eine Inszenierung, die den Sänger in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Der Komponist Sylvano Bussotti („Lorenzaccio“) erweist sich bei dieser Gelegenheit als ein handwerklich versierter Regisseur. Obwohl er den Protagonisten manche Gesten aus dem Opernfundus durchgehen lässt, bringt er die drei Stücke des Triptychons dennoch auf den Punkt. Die Charaktere werden psychologisch plausibel entwickelt, „Il Tabarro“ und „Suor Angelica“ gehen wirklich zu Herzen, „Gianni Schicchi“ entzückt als schnurriges Genrebild.

Die drei Ensembles überzeugen bis in die kleinste Nebenrolle. Piero Cappuccilli, hier noch im Vollbesitz seiner reichen Mittel, ist in der Rolle des alternden Michele auch ein eindringlicher Schauspieler und Sylvia Sass als Giorgetta der Inbegriff von Sinnlichkeit und unbändigem Lebenshunger. Auf gleicher Höhe steht Rosalind Plowrights Angelica, deren expressives, Kamera-gerechtes Spiel auch die Nahaufnahme aushält und deren Gesang Puccini in jeder Phrase gerecht wird. Juan Pons ist ein stimmlich wie komödiantisch vitaler Schicchi. Gianandrea Gavazzeni am Pult gibt jedem der drei Werke einen unverkennbaren Touch, die mystische Atmosphäre des Klosterstücks wird besonders gut eingefangen. Die Ausstattung der Kassette ist allerdings äußerst bescheiden (kein Booklet!).

Ekkehard Pluta

Szenisch ★★★★★
Musikalisch ★★★★★
Bild/Klang ★★★

Puccini, Il Trittico; Piero Cappuccilli, Sylvia Sass, Nicola Martinucci, Rosalind Plowright, Dunja Vejzovic, Juan Pons, Cecilia Gasdia, Juri Marusin, Eleonora Jankovich, Chor und Orchester der Mailänder Scala, Gianandrea Gavazzeni; Inszenierung: Sylvano Bussotti (1983) Warner DVD 5050467-0943-2-1 (161')

Theater der Stimmen

Die Metropolitan Opera lässt in ihren Produktionen keinen Zweifel daran, dass sie sich immer noch als das bedeutendste Opernhaus der Welt betrachtet. Und das mag sie, nimmt man die Sängerbesetzungen als einzigen Maßstab, auch immer noch sein. Bei Verdis „Otello“ und Wagners „Tristan und Isolde“ muss sie sich der eigenen legendären Vergangenheit stellen, denn beide Opern haben eine glorreiche Aufführungsgeschichte an diesem Hause.

Der Otello wurde hier von Francesco Tamagno, Leo Slezak und Giovanni Martinelli, nach dem Krieg von Ramon Vinay, Mario del Monaco, Jon Vickers und James McCracken gesungen. Das bedeutet erschwerte Startbedingungen für Plácido Domingo, der hier in der Reife seiner Jahre und seiner Künstlerschaft und in blendender stimmlicher Verfassung antritt. Er legt den Otello als Wüterich mit ständigem Infarktrisiko an, immer wieder krampft er die Hand aufs Herz, schneidet schmerzliche Grimassen, doch bei aller gekonnten Theaterspielerei entsteht kein wirklich tragischer Charakter.

James Morris legt den Jago, in sich schlüssig und doch die Rolle nicht erschöpfend, als hinterhältigen Sonnyboy an, singt dabei relativ rau und ungeschliffen. Und Renée Fleming war 1995 noch nicht die ausgebuffte Singschauspieler, als die sie sich zuletzt als Manon und Rusalka präsentierte. Ihre Desdemona – sängerisch in allen Lagen voll befriedigend – ist zu amerikanisch-glatt. Die Inszenierung Elijah Moshinskys ist Met-Standard: opulente Arrangements, konventionelle Personenführung, keine herausragenden Werkeinsichten. Und James Levine am Pult lässt sich auf den Breitwandstil der Inszenierung ein, schwelgt in Fermaten, verweilt überhaupt gerne an den schönen Stellen.

Bei „Tristan und Isolde“ sind die zahlreichen, teilweise auch auf CD erhältlichen Met-Aufführungen mit Lauritz Melchior und Kirsten Flagstad bzw. Helen Traubel die hohe Messlatte. In Ben Heppner und Jane Eaglen stehen zwei Sänger auf der Bühne, die den Rollen gesanglich gewachsen sind und zumindest ansatzweise an die großen Vorgänger anschließen können. Dafür muss man ihre unromantischen physischen Erscheinungen in Kauf nehmen, was in Brian Larges Filmversion noch erheblich desillusionierender ist als auf der großen Bühne. Zwar macht der Regisseur Dieter Dorn den beiden Dinosauriern Beine, wobei sich vor



allem die Heldin einsatzbereit in Bewegung setzt, aber bei den Großaufnahmen entsteht viel unfreiwillige Komik.

Dennoch ist die Inszenierung sehr sehenswert, denn Dorn findet eine bewundernswerte Balance zwischen psychologischem Realismus und symbolischer Abstraktion, die dem Stück sehr gut bekommt. Die einfache und suggestive Szenerie Jürgen Roses, die mithilfe des Lichts (Max Keller) ständigen Metamorphosen ausgesetzt ist, tut ein Übriges, den Zuschauer in Bann zu schlagen. Die Geschichte wird plausibel, geradlinig und ohne Mätzchen erzählt, und die Spannung lässt über die vier Spielstunden in keinem Augenblick nach. Das liegt auch am Dirigenten. Levine tendiert nicht dazu, die Partitur selbstvergessen zu zelebrieren, sondern erweist sich als engagierter Theatermusiker, er wühlt Orchesterstürme auf und treibt die Handlung stetig und hitzig voran.

Gesanglich ist die Vorstellung durchweg erfreulich. Man bewundert Jane Eaglens Stimmfülle, die ihrer äußeren Erscheinung durchaus entspricht und staunt über die Kondition Ben Heppners in den Fieberfantasien des letzten Aktes. Katarina Dalaymans packend gestaltete Brangäne ist ebenso ein Aktivposten wie der stimmungsgewaltige Kurwenal Hans-Joachim Ketelsens. Und René Papes ungewöhnlich leidenschaftlicher und gesanglich glorioser König Marke kann sich mit den größten Rollenvertretern der Vergangenheit messen.

Ekkehard Pluta

Szenisch
Musikalisch
Bild/Klang

★★★★/★★★★
★★★★/★★★★
★★★★

Verdi, Otello; Plácido Domingo, Renée Fleming, James Morris, Jane Bunnell, Metropolitan Opera, James Levine; Inszenierung: Elijah Moshinsky; Bühne: Michael Yeargan (1995) DG/Universal DVD 073 092-9 (142')

Wagner, Tristan und Isolde; Ben Heppner, Jane Eaglen, René Pape, Hans-Joachim Ketelsens, Katarina Dalayman, Metropolitan Opera, James Levine; Inszenierung: Dieter Dorn; Ausstattung: Jürgen Rose (1999) DG/Universal 2 DVD 073 044-9 (238')



Verschlungene Wege

Die Überlieferungswege des klassischen Balletts sind verschlungen. Da wird ein romantisches französisches Werk, das in Spanien spielt, in Russland am Leben erhalten und später in Paris wachgeküsst. So geschieht es in dieser wortlosen, lange nicht mit einer verbindlichen Tanzschrift festgehaltenen Kunst nicht selten. Auch im Fall von „Paquita“, Joseph Maziliers heute kaum mehr vollständig aufgeführten Rarität um eine von Zigeunern entführte Grafentochter, die ohne allzu viele Verwicklungen nach zwei Akten und einem ausführlichen Grand Pas de Deux ihren Kavalier Lucien in die wohlgestalteten Ballerinenarme schließen darf. 1846 uraufgeführt, brachte Marius Petipa eine erweiterte Fassung 1881 in St. Petersburg heraus. Nur diese Petipa-Teile, der Pas de Trois und das weit verbreitete Divertissement aus dem Schlussakt, die mit ihrer streng gezirkelten Symmetrie aus dem romantischen Rahmen fallen, sind einigermaßen original überliefert. Der Rest, wie ihn diese bemerkenswerte Produktion präsentiert, ist eine bearbeitende Rekonstruktion des Balletthistorikers Pierre Lacotte, der seine Quellen leider nie offen legt.

So wie Luisa Spinatelli die bunten Dekorationen eines napoleonisch besetzten Spanien in der Manier von Goyas Pastoralen gepinselt hat und der schwungvoll dirigierende David Coleman die gefällige Musik von Eduard-Marie-Ernest Dedevez mitsamt den späteren Minkus-Ergänzungen bearbeitete, so hat auch Lacotte übermalt, gefirnisset, ausgebessert, adaptiert. Die temperamentvolle Agnès Letestu tanzt die Titelpartie mit Delikatesse, Stilgefühl und Temperament, nur der saubere José Martinez wirkt als Kavalier ein wenig steif.

Manuel Brug

Szenisch
Musikalisch
Bild/Klang

★★★
★★★
★★★★

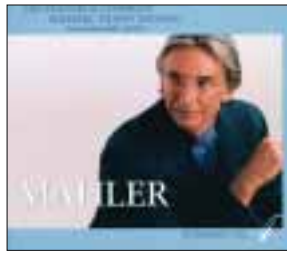
Deldevez/Lacotte, Paquita; Ballett und Orchester der Pariser Oper, David Coleman (2003) TDK/Naxos DVD BLPAQ (108')

Ironie, Raffinesse, Utopie

Welche Möglichkeiten bietet die SACD
Aufnahmen von Standardwerken der
Orchestermusik?

Der erste Satz beginnt – als ob er nicht bis drei zählen könnte – dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und Abermillionen gerechnet“, so Gustav Mahler selbst über den neuartigen, unerwartet heiteren, ja kindlich-naiven Ton, den seine vierte Sinfonie gleich vom ersten Takt an mit Schellengebimmel und volkstümlicher Motivilk anschlägt – und der, ganz im Gegensatz zum hochtrabenden, leidenschaftlichen Pathos seiner ersten drei Sinfonien, den Zuhörer in die schauerliche-schöne Fantasiewelt des Kindes – mit Engeln, Teufeln, und allerlei Zauberwesen – entführt, ihn gleichzeitig aber in seltsamer Ungewissheit belässt. Denn fast alles ist mit dem ironischen Sigel des Anführungszeichens, des nicht ernst Gemeinten und Doppelbödigen versehen – und am Ende ist man sich gar nicht sicher, ob uns Mahler nicht eine Stunde lang an der Nase herumgeführt hat. Diese „sinfonische Humoreske des himmlischen Lebens nach dem Tode“ ist Mahlers subversivstes Werk. Denn sie zeigt uns auf eine sehr hintergründige Weise – in der Maske kindlicher Paradiesvorstellungen –, was wir wirklich über das Jenseits wissen. Nämlich nichts. „Im letzten Satz erklärt das Kind, wie alles gemeint sei.“

Diesem fröhlichen Nihilismus Mahlers, dieser „Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat“, waren viele Dirigenten intellektuell nicht gewachsen. Selbst große Mahler-Fanatiker beschränkten sich hier



worben: Dass er seit mehr als 15 Jahren auch regelmäßig am Dirigentenpult agiert, wissen außerhalb Ungarns

genüber den feinsinnigen Doppelbödigkeiten und der echt kakanischen Ironie Mahlers: Er setzt puren amerikanischen High-Tech-Positivismus dagegen und muss sich nicht wundern, dass der hier kurzfristig herunterbuchstabierte Notentext den Einblick in die tieferen Sinnsphären des Werks verweigert.

Paavo Järvi, dirigierender Sohn eines berühmten Vaters und seit drei Jahren sehr erfolgreich an der Spitze des Cincinnati Symphony Orchestra, hat jetzt bereits seine fünfte SACD mit diesem 1895 gegründeten Traditionssorchester herausgebracht – diesmal mit einem recht populär anmutenden Programm von Ravel-Highlights, darunter auch die beiden unvermeidlichen Dauerbrenner „Boléro“ und „La Valse“. Diese eignen sich nicht nur hervorragend zur Demonstration der extremen Feinauflösung, der „runden“ Sinnlichkeit und der brutalen Dynamikspitzen der hier eingesetzten DSD-Technik (die Kleine Trommel im „Boléro“ klingt phänomenal), sondern sie bezeugen zugleich die hohe Spielkultur und Homogenität eines bislang eher unterschätzten amerikanischen Spitzenorchesters, das vor allem durch die beiden letzten Chefdirigenten, Jesus Lopez-Cobos und Paavo Järvi, entscheidend gefördert wurde. Eine solche Komplexität und Detailfülle des Orchesterklangs hat man selbst bei diesen abgespielten Evergreens bislang kaum zu

nur wenige. 1997 übernahm er sogar die Chefdirigentenposition bei der Ungarischen Nationalphilharmonie, die in der Ära des Sozialismus 32 Jahre lang von János Ferencsik geleitet worden war und die in den wenigen Jahren seit Kocsis' Amtsantritt internationales Spitzenniveau erreicht hat.

Die nun erschienene SACD-Premiere des „Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekar“ mit drei Orchesterwerken Béla Bartóks dokumentiert diese Entwicklung sehr eindringlich und verweist zugleich auf die beachtliche künstlerische Statur des Jung-Dirigenten Kocsis: Trotz der erdrückenden diskographischen Konkurrenz bei Bartóks spätem „Konzert für Orchester“ gelingt es Kocsis, diesem bekenntnisthaften Werk der Sehnsucht und der Heimatliebe neue, erfrischende und durchaus „magyarische“ Akzente abzugewinnen. Durch schlanke Konturen, zügige, pulsierende Tempi und durch impulsreiche, lebendige Agogik verleiht er dem abgeklärten Alterswerk Bartóks geradezu jugendliche, optimistische Züge und eine in die Zukunft gerichtete, utopische Kraft. Es entpuppt sich als Modell einer neuen, aus den Wurzeln des eigenen Idioms gespeisten musikalischen Weltsprache, verwurzelt und weltoffen, aber ganz ohne das sonst übliche tragische Pathos des depressiven Exilanten. Selten klang Bartók – auch in den beiden leichteren Tanzzyklen – so modern, so polyglott-offen, so sinnfällig-lebendig und schlackenlos-klar wie in diesen auch akustisch feingliedrigen und luftdurchlässigen Aufnahmen. Der Zeitpunkt für eine solche intelligente „Rückmeldung“ ungarischer Musiker im neuen europäischen Haus konnte nicht günstiger sein.

Attila Csampai

Zoltán Kocsis gewinnt Bartóks Werken frische „magyarische“ Akzente ab

auf eine allzu platte, eintönige Eins-zu-Eins-Umsetzung der neuen klassizistischen Tonfälle Mahlers, und von wenigen Ausnahmen abgesehen (Reiner, Szell, Rattle) dominiert hier bis heute vordergründig-harmlose Heiterkeit. Dieser allzu naiven Aufführungstradition des ganz und gar unnaiven Werks hat sich jetzt auch Michael Tilson Thomas mit seinen San-Francisco-Sinfonikern angeschlossen, ja seine im schönsten hoch auflösenden Mehrkanal-Sound aufgezeichnete Live-Aufführung zählt zu den langweiligen Versionen des überquellenden Katalogs. Offenbar scheint der smarte MTT ziemlich immun zu sein ge-

hören bekommen. Ähnlich high-endig im Klang und impulsreich frisch und lebendig im musikalischen Vollzug die beiden raffinierten Orchestersuiten (nach „Daphnis et Chloé“ und „Ma Mère l'Oye“), die einen gewissen Mangel an französischem „Flair“ durch russisch-amerikanische Prägnanz und Präzision bestens ausgleichen.

Die interessanteste SACD-Novität kommt aus Ungarn, dem vormaligen Nährboden von zahlreichen Weltklasse-Dirigenten: Der heute 52-jährige Zoltán Kocsis hat sich in den letzten 30 Jahren vor allem als der führende Pianist seines Landes Weltruhm er-

Mahler, Sinfonie Nr.4; Laura Claycomb, San Francisco Symphony, Michael Tilson Thomas SFS/Musikwelt SACD 821936-0004-2
Ravel, Daphnis et Chloé (Suite Nr. 2), Pavane, La Valse, Boléro u. a.; Cincinnati Symphony Orchestra, Paavo Järvi Telarc/In-Akustik SACD oder CD 80601
Bartók, Konzert für Orchester, Tanzsuite, Ungarische Bauernlieder; Ungarische Nationalphilharmonie, Zoltán Kocsis Hungaroton/Klassik-Center SACD 32187



Bestens ausbalanciert

Welche Motive auch immer einen „Klassiker“ zum Liebhaber des Oldtimers LP haben werden lassen – Speakers Corner sorgt seit mehr als zehn Jahren dafür, dass ihm neuer Stoff für sein Hobby nicht ausgeht. Die Vinyl-Spezialisten, trotz ihres weltläufigen Namens in einem kleinen Örtchen nahe Kiel zu Hause, haben mittlerweile über zweihundert Aufnahmen, hauptsächlich aus dem Fundus der zahlreichen Universal-Firmen, in „originalen“ Neupressungen in ihrem Angebot, und sie erweitern ihren Katalog Schritt für Schritt um Titel, die aus historischen oder musikalischen Gründen fast alle zu den Glanzstücken des jeweiligen Plattenlabels gehören.

In den vergangenen Monaten konzentrierte die Aufmerksamkeit der Speakers-Corner-Leute sich auf die alten Mercury-Produktionen, die ja in den USA der 1950er und 1960er Jahre in verschiedener Hinsicht eine Vorreiter-Rolle spielten. Vor allem wegen der „Living presence“-Qualität ihrer Aufnahmetechnik. Sie zielte auf höhere Natürlichkeit und Lebendigkeit des Klangbildes, und zwar einmal durch den Einsatz des bestmöglichen technischen Geräts, dann aber auch durch eine Aufnahme-Philosophie, die – im extremen Gegensatz zu dem, was damals in England John Culshaw mit seiner Vielspurtechnik zu praktizieren begann – sich auch bei Aufzeichnungen groß besetzter Orchestermusik konsequent und puristisch auf den Einsatz eines einzigen Mikrofons beschränkte. Als die Stereophonie Einzug hielt, kamen gerade noch zwei weitere Mikrofone an den Seiten hinzu, um ein Stereo-Panorama erzeugen zu können.

Nachdem der Mercury-Katalog an Philips gefallen war, hatte es schon vor über zehn Jahren die ersten CD-Überspielungen der legendären alten Titel gegeben. In den vergangenen Monaten folgte nun Speakers Corner mit fünf LP-Neupressungen in ursprünglicher Koppelung und Aufmachung: ein Debussy-Ravel-Programm mit Paul Paray und seinem damaligen Orchester von Detroit, eine Respighi-Platte mit dem London Symphony Orchestra unter Antal

Dorati, Mercurys Hauptdirigenten, sowie zwei Platten mit Orchesterwerken der Zweiten Wiener Schule. Sie werden auch in einer eher zufällig wirkenden Zusammenstellung mit den Dorati-Aufnahmen von Gunther Schullers „Sieben Klee-Studien“ und einem Werk des bei uns wenig bekannten Paul Fetter in einem vornehmen, Leinen-bezogenen Schubert unter dem Titel „Living Presence of 20th Century Music“ angeboten.

Klangtechnisch werden Kenner keine Wunder erwarten: Was vor fast einem halben Jahrhundert als HiFi bejubelt wurde, war zwar einen erheblichen Schritt über den Qualitätsstandard etwa der ersten Nachkriegsjahre hinausgekommen, ist aber doch noch weit von der Rundung, Offenheit und klanglichen Unmittelbarkeit entfernt, mit der heute auch durchschnittliche Produktionen schon antreten. Dagegen sind musikalisch alle Darstellungen von bester kapellmeisterlicher Solidität und führen den Notentext vorbildlich zügig und rhythmisch genau vor. Und was die Klarheit und die keinem Instrument eine Vorwitzigkeit gestattende Balance des Klangbilds betrifft, so können die alten Mercurys immer noch als vorbildlich gelten.

Ingo Harden

Respighi, Gli Uccelli, Impressioni brasiliane; London Symphony Orchestra, Antal Dorati (1957); LP SR90153

Paul Paray conducts: Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune, Petite Suite; Ravel, Valses nobles et sentimentales, Le Tombeau de Couperin; Detroit Symphony Orchestra; LP SR90213

Berg, Wozzeck, Drei Ausschnitte, Lulu-Suite; Helga Pilarczyk; London Symphony Orchestra, Antal Dorati; LP SR90278

Schuller, Seven Studies on themes of Paul Klee; **Fetter**, Contrasts for Orchestra; Minneapolis Symphony Orchestra, Antal Dorati; LP SR90282

Vienna 1908-1914: Schönberg, 5 Stücke op. 16; Webern, 5 Stücke op. 10; Berg, 3 Stücke op. 6; LP SR90316

Alle bei Mercury/Speakers Corner

NEUERSCHEINUNG

querstand – das Klassiklabel
2CD



Peter Härtling liest Schumanns Schatten

eingebunden: 17 Werke von Robert Schumann

Peter Härtling veröffentlichte mit großem Erfolg den Roman „Schumanns Schatten“. In seinem Buch setzt der Autor das Genie des großen Musikers Robert Schumann, seine Kindheit und Lebensweise sowie den bitteren Verfall der letzten Lebensjahre in eine ganz besondere Konstellation. Mit dieser CD liegt nun erstmals eine Produktion vor, die spannend und emotional Lesepassagen und Gedanken Peter Härtlings mit Kompositionen von Robert Schumann verbindet. So wird die Zweistimmigkeit des Buches – wie es Härtling selbst nennt – durch den Klang Schumannscher Werke ergänzt und zu einer ergreifenden Reise in das Leben des bedeutenden Komponisten.

romanauszüge · hintergründe · musik

querstand – ein Label des Verlages
Klaus-Jürgen Kamrad

Verlag
Klaus-Jürgen Kamrad
Hillgasse 15
04600 Altenburg
Tel.: 03447 375610
Fax: 03447 375611
musik@vkjk.de
www.vkjk.de

Vertrieb:
MUSIKwelt Tonträger
Sprakeler Straße 370
48159 Münster
Tel.: 0251 26504-4
Fax: 0251 26504-50
musikw@st-online.de

Preis: 19,50 Euro · VKJK 0403 · ISBN 3-930550-33-4



© 1996 by Verlag Kiepenheuer & Witsch Köln